



Tocar la escritura. El cuerpo en obra gráfica de Henri Michaux y el caso de *Saisir* para una *retórica del trazo*¹

Arantxa Romero González²

Recibido: 26 de marzo de 2018 / Aceptado: 23 de octubre de 2018

Resumen. El problema del cuerpo escritural es una de las entradas clave para acercarse a los *grafos* del pintor-poeta Henri Michaux y, por ello, en este artículo se propone una mirada inédita desde las nociones de Jean-Luc Nancy y Jacques Derrida que *tocan* la escritura misma. Así, a través de textos teóricos y obras del artista, se da cuenta de su comienzo alrededor del cuerpo figurado, para pasar a escribir el propio cuerpo en trayectos ideográficos que abstraen el alfabeto occidental y, especialmente, libros de artista en los que se explota el grafo como *escritura pre-litera*, tomando el término derridiano. En este sentido, se propone una lectura del libro gráfico *Saisir* como caso paradigmático de la búsqueda del cuerpo escritural, desde la centralidad que ocupa el tacto en su obra.

Palabras clave: Henri Michaux; escritura; Jacques Derrida; tacto; Jean-Luc Nancy; dibujo; trazo.

[en] Touching the writing. The body in Henri Michaux's graphical work and *Saisir*'s case for a *rhetoric of the stroke*

Abstract. The problem of the writing's body is one of the most important entrances to approach to the strokes of the poet-painter Henri Michaux. Thus, the present article proposes an unprecedented reflective look, alongside Jacques Derrida and Jean-Luc Nancy's ideas that *touches* the writing itself. Accordingly, we analyze through the theoretical texts and works of the mentioned artist his beginning around the figurative body and how he passes to write the body itself with ideographic routes where the stroke as a preliterary writing (Derrida's term) is exploited. In this sense, we propose a close reading of the graphic book *Saisir* as a paradigmatic case of the writing body's research from the centrality that the touch holds in his work.

Keywords: Henri Michaux; writing; Jacques Derrida; touch; Jean-Luc Nancy; drawing; stroke.

Sumario: 1. Introducción: escritura y cuerpo en la obra gráfica de Henri Michaux; 2. Las potencias de lo manuscrito: hacia el gesto; 3. Tocar la escritura: el caso de *Saisir*; 4. Conclusiones: *retórica del trazo*.

Cómo citar: Romero González, A. (2019) "Tocar la escritura. El cuerpo en obra gráfica de Henri Michaux y el caso de *Saisir* para una *retórica del trazo*", en *Escritura e Imagen* 15, 9-23.

¹ Este artículo está realizado en el ámbito de una tesis doctoral financiada por un contrato predoctoral de la Universidad Complutense de Madrid.

² aranzazuromero@ucm.es

1. Introducción: escritura y cuerpo en la obra gráfica de Henri Michaux

Para comprender la expansión de la escritura en el arte contemporáneo europeo y especialmente la epidemia escritural de 1950-70, tendríamos que remontarnos a *Una tirada de dados* de Stéphan Mallarmé (1897) y la clausura de la representación en la que dicho libro está sumido. Antes que Apollinaire y sus caligramas, esta «página elevada a la potencia de un cielo estrellado» como diría Paul Valéry³, abre el camino que da a ver el cuerpo de la escritura, a través de sus blancos y en dos momentos de vanguardia, que durante las citadas décadas cataliza movimientos como el letrismo, la poesía concreta, las textualidades no retinianas de Marcel Duchamp, los poemas pintados de CoBrA o los cuadros signicos de la abstracción lírica. Así, en este contexto en el que París sigue siendo lugar de encuentro, se localizan una serie de artistas que lejos de trabajar la visualidad (lo representacional) explotan el artificio del signo y lo «extraléxico», desde su vertiente sonora o gráfica.

De entre todos ellos, nos interesa especialmente el *poetapintor* Henri Michaux (Namur, 1899-París, 1984) ya que frente a la mecanicidad general de estas manifestaciones, lo manuscrito es el eje que atraviesa su producción tanto «visual» como «verbal». Ahora bien, para poder comprender el alcance de la operación escritural en este artista, primeramente hemos de aclarar qué entendemos aquí por «escritura». Para ello, tomaremos textos de Jean-Luc Nancy y Jacques Derrida, aunque por ahora y a modo de introducción nos quedaremos en la *scripción* barthesiana, esto es, el mero acto físico de escribir⁴. Trataremos esa «remontada hacia el cuerpo» que menciona Roland Barthes, en la que la escritura, lejos de ser el suplemento del habla, es considerada en su materialidad como centro del problema en torno al mismo cuerpo⁵. De esta forma, por el momento hablaremos aquí de «escripciones», aquellas que pueblan sus textos verbales, pero especialmente gráficos, entendidos como diversas formas de textualidad, expuestas tanto en libros como en salas de exposición. De hecho, Henri Michaux da comienzo al *doble* de su actividad poética cinco años después de empezar a escribir poesía⁶, con el objetivo de «descondicionarse» de su propia escritura⁷. A nuestro modo de ver, ese descondicionamiento tiene como raíz la corporalidad, la cual transita entre dibujos *sobre* el cuerpo a grafías *en* cuerpo, partiendo con Jean-Luc Nancy de que «la pintura es el arte de los cuerpos, porque ella sólo conoce la piel, es piel de una parte a otra»⁸.

³ Citado en Blistène, B. (com.), *Poésure et peinture. D'un art, l'autre*, Marseille, Centre de la Vieille Charité, 1993, p. 15.

⁴ «Hoy en día, veinte años más tarde, mediante una especie de remontada hacia el cuerpo, quisiera acercarme al sentido manual de la palabra, lo que me interesa es la 'scripción' (el acto muscular de escribir, de trazar las letras): ese gesto por el que la mano toma una herramienta (puzón, caña, pluma), la apoya sobre una superficie, avanza apretando o acariciando, y traza formas regulares, recurrentes, rítmicas (no hay que decir más: no hablemos forzosamente de 'signos'). Por lo tanto, trataremos acerca del gesto, y no de las acepciones metafóricas de la palabra 'escritura': solamente hablaremos de la escritura manuscrita, la implica el trazado de la mano». Barthes, R., *Variaciones sobre la escritura*, Madrid, Paidós, 2003, p. 87.

⁵ «La escritura, la letra, la inscripción sensible, siempre fueron consideradas por la tradición occidental como el cuerpo y la materia exteriores al espíritu, al aliento, al verbo y al logos. El problema del alma y del cuerpo es, sin duda, derivado del problema de la escritura». Derrida, J., *De la gramatología*, México D. F., Siglo Veintiuno, 1978, p. 45.

⁶ Su primera publicación (*Les Rêves et la Jambe, Essai philosophique et littéraire*) data de 1923 y sus primeros dibujos (*Alfabeto y Narración*) de 1927.

⁷ «Nacido, criado, instruido en un medio y una cultura exclusivamente de lo 'verbal' (y antes de la época de la invasión de las imágenes), pinto *para descondicionarme*». Michaux, H., «Emergencias, resurgencias» en Maillard, C. (ed.), *Henri Michaux. Escritos sobre Pintura*, Madrid, Vaso roto, 2019, p. 221.

⁸ Nancy, J.L., *Corpus*, Madrid, Arena libros, 2010, p. 17.

Para comenzar esta lectura *superficial*, el cuerpo en cuanto que representación estuvo siempre en la obra del artista belga, sea en gouaches o acuarelas, litografías o dibujos. En todos ellos, Michaux crea con obsesión figuras antropomorfas cuyos miembros quedan desdibujados, excepto por la zona de la cabeza, donde se suelen puntuar dos rasgos, los ojos y la boca. La mirada normalmente está tachada, ciega, y al mismo tiempo la boca suele ser una línea viva que hace de casi cicatriz o fractura. Este orificio siempre queda destacado, como lugar privilegiado donde nace el lenguaje, quiasmo entre alma y cuerpo⁹, tal y como se detalla a continuación:



Henri Michaux, s/t, 1925/ Henri Michaux, composición, 1974/ Henri Michaux, s/t, 1957

Dibuje sin ninguna intención particular, garabatee automáticamente, aparecerán casi siempre sobre el papel unos rostros. (...)

¿No serán acaso simplemente la conciencia de mi propia cabeza pensante? (...)

O especie de epifenómeno del pensamiento (uno de los muchos de los que el esfuerzo pensante no puede impedirse provocar, aun siendo perfectamente inútil para la intelección, pero que uno no puede evitar más de lo que pudiese evitar hacer gestos vanos mientras habla por teléfono) (...)

Quisiera poder dibujar los efluvios que circulan entre las personas.

Quisiera también pintar al hombre fuera de él, pintar su espacio¹⁰.

Si confrontamos los dibujos anteriores con este fragmento de *Pensando en el fenómeno de la pintura*, uno de los textos más importantes sobre su propio hacer, veremos cómo ese deseo de pintar el «espacio» del hombre corresponde a la necesidad de poder dibujar el cuerpo-rostro, ya no como receptáculo del pensamiento sino como un haz de movimientos cuyas fuerzas exceden el *topos* mente/cuerpo. Este doble se presenta como otra zona más de inscripción¹¹, donde lo corporal remite a una tensión, abierta, inacabada, casi un cuerpo fluvial que no puede pensarse desde

⁹ «La extensión inconmensurable del pensamiento es la abertura de la boca» *Ibidem*, p. 161.

¹⁰ Michaux, H., «Pensando en el fenómeno de la pintura» en Maillard, C. (ed.), *Henri Michaux. Escritos sobre Pintura, op. cit.*, pp. 79-85.

¹¹ «Michaux établit un parallèle entre ses signes et la forme humaine dans une perspective de représentation 'du type homme': 'Signes revenus, pas les mêmes, plus du tout ce que je voulais faire et pas non plus en vue d'une langue – sortant tous du type homme, où jambes ou bras et buste peuvent manquer, mais homme par sa dynamique intérieure, tordu, explosé, que je soumetts (ou ressens soumis) à des torsions et des étirements, à des expansions en tous sens'». Parish, N., «Le corps et le mouvement dans les livres composés de signes d'Henri Michaux», *Textyles*, 29, (2006), pp. 44-52. Consultado el 17 noviembre 2017. <http://textyles.revues.org/409>

el *logocentrismo* occidental, y por ende tampoco desde su escritura¹². Dicho esto y en consonancia con Chantal Maillard cuando explica que Michaux con su obra quiso «experimentarse a sí mismo, convertirse en experimento, convertirlo todo en experimento, ver para saber, saber para verse construir, para ver construirse el mundo»¹³, podemos afirmar que tanto el artista como su obra están atravesados por ese salir fuera (*ex – peri*), que rompe las propiedades entre mundo, sujeto y lenguaje, porque estos tienen así mismo «estructura» escritural:

Tandis que j'étais dans le froid des approches de la mort, je regardai comme pour la dernière fois les êtres, profondément.

Au contact mortel de ce regard de glace, tout ce qui n'était pas essentiel disparut.

Cependant je les fouaillais, voulant retenir d'eux quelque chose que même le Mort ne pût desserrer.

Ils s'amenuisèrent et se trouvèrent enfin réduits à une sorte d'alphabet, mais à un alphabet qui eût pu servir dans l'autre monde, *dans n'importe quel monde*.

Par-là, je me soulageai de la peur qu'on m'arrachât tout entier l'univers où j'avais vécu.

Rafferme par cette prise, je le contemplais vaincu, quand le sang avec la satisfaction, revenant dans mes artérioles et mes veines, lentement je regrimpai le versant ouvert de la vie¹⁴.

Por consiguiente, damos ya alcance a la palabra «escritura» tal y como la maneja Jacques Derrida para mostrar la posición de Michaux: todo es lingüístico, es decir, escritural, al estar hecho de diferencias inconsignables que anulan cualquier origen¹⁵. Derrida radicaliza la *scripción* barthesiana, (esencialmente en *De la gramatología*), llevando la fisicidad de la escritura más allá del binomio del habla, asolando la cadena hablada y todo lo existente, para poner en marcha las potencias de esta técnica, inscrita en cada retazo del mundo y visibilizada en su remitencia. Por ello, cuerpo

¹² «En la medida en que un cuerpo se ex – pone (guardamos en ese ‘se’ la indecibilidad entre la reflexión y la transitividad) se entrega al sentido, se convierte en soporte, en subyectil de sentido (de los sentidos corporales también), y lo hace precisamente por su resistencia al sentido. (...) De ahí que no se pueda escribir sin movilizar el cuerpo, el cuerpo de la lengua y el cuerpo como lengua, sin dejarse escribir, recorrer, tatuar por el otro. Si pensar para Derrida tiene que ver con una cierta producción de algo, con cierto acontecer, esto pasa por el cuerpo y por el cuerpo de la lengua, por la escritura». Santos Guerrero, J., *Círculos viciosos. En torno al pensamiento de Jacques Derrida sobre las artes*, Madrid, Biblioteca nueva, 2005, p. 240.

¹³ Maillard, C. (ed.), *Henri Michaux. Escritos sobre Pintura*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴ «Mientras me encontraba en el frío de las proximidades de la muerte, contemplé a los seres profundamente, como por última vez.

Al contacto mortal de esa mirada de hielo, todo lo que no era esencial desapareció.

No obstante, seguía urgando en su interior, deseando retener de ellos algo que ni siquiera la Muerte pudiese desmontar.

Adelgazaron y se encontraron finalmente reducidos a una suerte de alfabeto que hubiese podido servir en otro mundo, *en cualquier mundo*». Michaux, H., «Alfabeto» en Maillard, C. (ed.), *Henri Michaux. Escritos sobre Pintura*, *op. cit.*, p. 13.

«Así, mitigaba el temor que me arrancaba del universo en el que vivía. Reanimado por esta dosis, lo contemplaba invicto, cuando la sangre con satisfacción, resucitada en mis arteriolas y venas, lentamente trepaba de nuevo la vertiente abierta de la vida». Michaux, H., «Épreuves, exorcismes» en Michaux, H., *Œuvres complètes I*, París, Gallimard, 1998, pp. 785-86 (traducción propia).

¹⁵ «Así escribir no es suponer un inmediato en el que la lengua no estaría; es apuntar a un mundo en expansión que excede la lengua aunque participe de ella, a cargo de decirla. Este mundo pasa por el cuerpo, por el que toda cosa pasa, con una violencia que no termina de recorrerla» (traducción propia) Bellour, R., «Introduction» en *Ibidem*, p. XVII.

y escritura son aquí sinónimos incontables, materialidades que difieren en su azar y dan lugar a todos los efectos. En este sentido, aunque Michaux sigue dibujando cuerpos hasta el final de su vida, aumenta exponencialmente sus experimentaciones gráficas bajo el presupuesto de que no existe otra cosa que cuerpo, es decir, otra cosa que escritura, venida a término cada vez que se inscribe y sólo esa vez. Un alfabeto, más bien una codificación, que pudiera leerse en un mundo por venir, que acogiera «la palabra de más»¹⁶.

2. Las potencias de lo manuscrito: hacia el gesto

Una vez anotados los movimientos que experimenta la palabra *cuerpo* en Michaux, abordaremos brevemente cómo ahonda en esa «suerte de alfabeto» que pudiera tocar cualquier mundo; qué tipo de experimentaciones pueden trasladar lo extraléxico que le caracterizaría. Lo cierto es que el afán utópico del artista por generar una lengua originaria se detecta desde sus más tempranas obras, llegando incluso a anunciar en uno de sus primeros libros que su próximo proyecto serían unos «rudimentos de una lengua universal ideográfica contenida en 900 ideogramas y una gramática»¹⁷. Aunque nunca realizara ese texto, toda su obra gráfica está poblada de ensayos de ideografías inventadas como los que vemos aquí, caracterizados por diversos grados de ilegibilidad, y que según Emma Viguier «dinamitan las distinciones entre fonía/grafía, escritura/pintura, legible/visible»¹⁸:



Henri Michaux, *Alphabet*, 1927 (recto y verso) / Henri Michaux, s/t, 1950 /
Henri Michaux, *Alfabeto*, 1943

¹⁶ «Quizás cuerpo es la palabra sin empleo por antonomasia. Quizás es, de todo lenguaje, la palabra de más». Nancy, J.L., *Corpus*, op. cit, p. 20.

¹⁷ Lo anuncia en la contraportada de *Plume, précédé de Lointain intérieur*, Gallimard, 1938.

¹⁸ «En s'ancrant dans cette référence culturelle, Michaux exploite la sensibilité du signe qui, en quelque sorte, dynamite les distinctions phonie/graphie, écriture/peinture, lisible/visible». Viguier, Emma, «Henri Michaux: à la recherche du 'texte primordial'», *Textimage, revue d'étude du dialogue texte image*, varia 2, (2010). Consultado el 30 de diciembre de 2018 http://www.revue-textimage.com/05_varia_2/viguier.pdf

Así bien, este grafismo utópico (nunca tan sistemático como el de por ejemplo los letristas) lleva la impronta de lenguas ideográficas como la china, crucial para entender su tránsito al grafo, entendido como huella que no tiene un significado legible pero sí posee significación. Fue en concreto la caligrafía el arte chino que más le fascinó: aprendió su lengua y viajó por toda Asia en un periplo que marcará el resto de su obra¹⁹. Esta atención, que queda lejos de la moda orientalista de los años 50, se ve en sus escritos sobre artistas chinos como Zao-Wou Ki, los libros dedicados a esta estética y además en objetos que acaban de salir a la luz, a pesar del afán de Michaux de quemar sus rastros²⁰, y que prueban la larga y profunda relación con la disciplina de escritura china. En efecto, a pesar de que el 90 por ciento de los ideogramas tengan componentes fonéticos, la naturaleza ideográfica de esta lengua hace que la exuberancia de sus formas esté totalmente a la vista, mientras que el alfabeto adelgaza al mínimo la materialidad de la escritura y borra la fuerza de su trazo. Dicho esto, si bien el artista no practicó la ritualidad que envuelve al proceso caligráfico sí bebió de sus fundamentos teóricos²¹, impulsado por su noción tripartita de las artes, donde caligrafía, pintura y poesía son tres formas de huellas intersensibles²². Michaux aprende de los tratados clásicos que el trazo es el modo por excelencia de incorporar los gestos de la creación²³, pues para el calígrafo en origen no hay más que eso, y el objetivo del pintor es precisamente llegar a *tocar el li*: «las líneas internas que estructuran y reúnen todas las cosas»²⁴, a través de su propio cuerpo, que ya no podría decirse tan suyo.

Por tanto, gracias a la impronta del ideograma caligráfico inicia, pero también abandona la utopía de crear una lengua, cuya cerrazón estructural no permite la aparición de las diferencias que constituyen la escritura. En definitiva, ninguno de sus ensayos crea una lengua nueva o sustituye por completo el lenguaje de la poesía por el de la pintura, el alfabeto por el ideograma, sino que ejercitan sin fin el inestable punto de contacto entre ambos binomios, el trazo, que los hace moverse, generar mundo.

¹⁹ «Mais c'est la peinture chinoise qui entre en moi en profondeur, me convertit. Dès que je la vois, je suis acquis définitivement au monde des signes et des lignes». «Pero es la pintura china la que entra en mí profundamente, me convierte. Apenas la veo, soy definitivamente conquistado por el mundo de los signos y las líneas» (traducción propia) Michaux, H., *Œuvres complètes III*, París, Gallimard, 2004, p. 548.

²⁰ Se trata de un método linguaphone de chino incluido en la exposición Cirauqui, M. (com.), *Henri Michaux. El otro lado*, Bilbao, Museo Guggenheim, 2018, así como un cuaderno de borradores de alfabetos mostrado en la exposición Davila, T. (com.) *Uniques. Cahiers écrits dessinés inimprimés*, Ginebra, Fondation Martin Bodmer, 2018.

²¹ «Faute de mieux, je trace des sortes de pictogrammes, plutôt de trajets pictographiés, mais sans règles» «A falta de algo mejor, trazo una suerte de pictogramas, más bien trayectos pictografiados, pero sin reglas» (traducción propia) Michaux, H., *Œuvres complètes III, op. cit.*, 2004, p. 546.

²² «La idea de Su Shih de que 'pintura y poesía constituyen originalmente una sola disciplina' había quedado asentada en la teoría del arte y había pasado a la lengua: para decir pintura era frecuente utilizar la fórmula 'poema mudo' o 'poema visible' e inversamente, 'pintura sonora' o 'pintura invisible'». Ocampo, E., *El infinito en una hoja de papel*, Barcelona, Icaria Antrazit, 1989, p. 78.

²³ «Moi aussi, un jour, tard, adulte, il me vient une envie de dessiner, de participer au monde par des lignes». «Yo también, un día, tarde, adulto, tengo ganas de dibujar, de participar en el mundo con líneas» (traducción propia) Michaux, H., *Œuvres complètes III, Op. cit.*, 2004, p. 545.

²⁴ Cheng, F., *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 2010, p. 133.

Página de *Mouvements* / Página de *Par la voie des rythmes*

En cualquier caso, tuviera la forma que tuviera, esa suerte de alfabeto por venir (tinta, aire, sonido...) sería una *marca sobre una superficie*. Por esta razón, Michaux suele experimentar con los materiales caligráficos, así como con la ilegibilidad, el ritmo, la vibración, el agotamiento, la velocidad o la multiplicación, como puede apreciarse en estos dibujos de *Mouvements* y *Par la voie des rythmes*. Son muchos los formatos con los que el artista trabaja final de su vida, pero resultan especialmente interesantes los libros en los que incorpora grafos, al ser este contenedor epítome de la cultura escrita occidental, garante de la linealidad de la lectura²⁵: *Mouvements* (1951), *Parcours* (1965) *Par la voie des rythmes* (1974), *Saisir* (1979), y *Par des traits* (1984), sin contar con aquellos que son producto de sus experimentaciones con sustancias psicoactivas²⁶. En todos ellos se ve claramente la potencia *doble* de su obra, donde el signo estalla en constelaciones gráficas que en su pre-literidad²⁷, confrontan la escritura en el sentido tradicional y la escritura «gramatológica». De hecho, configuran un abanico de experimentaciones que buscan hacer tangible cada trazo de lo escrito, dar a ver que cualquier escritura es visible a los sentidos, especialmente al tacto, como trataremos a continuación. Por este motivo, de los citados libros, analizamos de forma pormenorizada *Saisir*, ya que es el que, a nuestro juicio, mejor recoge tanto la confrontación «verbal/gráfica» como las estrategias extraléxicas mencionadas arriba, y además realiza simultáneamente una reflexión sobre su proceso escritural. En conclusión, tras apuntar de qué modo la caligrafía china ha configurado las utopías gráficas de Michaux y atendiendo al singular lugar que tiene el libro en su producción gráfica, estudiaremos el alcance de la concepción escritural dada en *Saisir*. Al margen ya del logocentrismo y expandida cual gesto (por ello como instancia de simulacro) lo háptico de la escritura se presenta aquí como epicentro de su teoría en torno al cuerpo²⁸.

²⁵ «Los libros son aburridos de leer. No hay libre circulación. Se le ruega a uno que siga. El camino está trazado, de vía única». Michaux, H., «Lectura» en Maillard, C. (ed.), *Escritos sobre pintura*, op. cit., p. 95.

²⁶ Este asunto queda fuera de los límites de este artículo pues la cuestión del tacto en la escritura alterada requeriría otra aproximación, pero Michaux produce toda una obra gráfica sobre esta cuestión, a destacar: *Misérable miracle*, Monaco, Éditions du Rocher, 1956, *L'Infini turbulent*, Mercure de France, 1957, *Connaissance par les gouffres*, Gallimard, 1961, *Carnets de la drogue*, succession HM, 2004.

²⁷ «Antes de la escritura el verso sería de alguna manera un grabado espontáneo, una escritura pre-litera», Derrida, J., *De la gramatología*, op. cit., p. 362.

²⁸ «'Escritura' quiere decir: no la demostración, ni la demostración, de una significación, sino un gesto para tocar el

3. Tocar la escritura: el caso de *Saisir*

Publicado por la editorial Fata Morgana en 1979, *Saisir* es un proyecto dedicado a su compañera Micheline Phan Kim Chi («primer testigo y preferido a todos/primer asentimiento/Vi sus ojos animarse sobre los signos, recibir. /El trayecto podía continuar»²⁹). En esta dedicatoria encontramos la clave que liga el libro a los anteriores, pues el «trayecto» al que hace referencia es *Parcours*, publicado en *Le Point Cardinal* en 1965: 12 aguafuertes poblados de experimentaciones pseudoalfabéticas en cuyo prefacio René Bertelé, implicado desde tiempo atrás en los proyectos gráficos de Michaux, dice en referencia a las tablas de *Parcours*:

En ella, se alinean y se liberan [los signos], cercados como los motivos de algunos frescos arcaicos; en otros, al contrario, se multiplican, pululan llenando toda la página con su carga rápida, y sabemos que la mano que los maneja es todo ataque e impetuosidad, impaciencia también de tener demasiado que decir; después, sólo algunas figuras aisladas a través de los blancos de un reposo, las playas de un silencio, como si el vibrante ‘cordel de nudos y secretos’ desde el que Michaux nos habla, se relaja un momento, para detener el tiempo y tomar conciencia de existir³⁰.

De esta manera, *Saisir* se presenta como la continuación de ese «cordel de nudos y secretos», pero a diferencia de este, aquí se pone a negociar texto ortodoxo y grafos creando, según René Micha, el primero de sus libros «en el que escritura y pintura caminan paralelamente»³¹. Sin embargo, y como hemos apuntado desde el principio, aquí partimos de que ambas producciones son diversas formas de textualidad donde más que darse una relación de paralelismo, estamos ante un artefacto en el que texto y grafos se desdobl原因 para poner por obra la operación quizás más importante en su trabajo: *captar*. A lo largo de 108 páginas se sintetiza el trayecto que siguió su experimentación durante 40 años, donde cada fragmento de texto y grafo ocupa toda una página, creándose variaciones espaciales en las que se alternan uno a uno y por grupos no más de seis secuencias gráficas. Más que un camino paralelo, se trata de un camino *doble* en el que Michaux muestra una forma fronteriza de trabajar la captación. Tanto en el relato textual como en el gráfico se dan los mismos acontecimientos en un doble «ecfrásico» en el que el texto habla al grafo y el grafo al texto. Así, con dos tipos de *escripción* se crea en *Saisir* un efecto palimpsesto por el que una escritura se superpone a la otra página tras página.

sentido.» Nancy, J.L., *Corpus*, op. cit., p. 18.

²⁹ Seguiremos aquí la traducción de Chantal Maillard incluida en Maillard, C. (ed.), *Henri Michaux. Escritos sobre Pintura*, op.cit., pp. 293-389.

³⁰ «Dans telle, ils s’alignent et se détachent, cernés comme les motifs de certaines fresques archaïques ; dans d’autres, au contraire, ils s’animent, se multiplient, se pressent et pullulent, remplissant toute la page de leur charge rapide, et nous savons que la main qui les mène est toute attaque et impétuosité, impatience aussi d’avoir trop à dire ; puis dans celle-ci, seulement quelques figures isolées à travers les blancs d’un repos, les plages d’un silence, comme si la vibrante ‘ficelle à nœuds et a secrets’ dont Michaux nous parle quelque part, se relachait un moment, pour arrêter le temps et prendre conscience d’exister». (traducción propia) Michaux, H., *Œuvres complètes III*, op. cit., p. 431.

³¹ *Ibidem*, p. 1700.



Saisir, sin paginar

Ya en cuanto al tema del libro, el verbo captar (*saisir*) según las definiciones dadas en el diccionario *Litttré*, significa «tomar algo con vigor, aprovechar el momento o apoderarse de algo en un golpe vista»³². Nuestra propuesta es que, en primer lugar, este golpe de vista une lo táctil y lo visual, y que aquí es sinónimo del acto de escribir-dibujar. Un acto límite, según la propuesta de Nancy que seguiremos: «Escribir: tocar en la extremidad (...) a la escritura no le sucede otra cosa, si es que le sucede algo, que tocar. Para más precisión: tocar el cuerpo»³³. De esta forma, Michaux reequilibra las relaciones entre el ojo y la mano dentro del acto de grafiar, dando lugar a un concepto de visión que va más allá de la representación. En efecto, el alcance de lo háptico en *Saisir* será una figura doble, por un lado, para pensar el límite del sentido (todos los sentidos trabajarían por contacto de tal forma que estos desarticularían su unidad) y sentido del límite (este contacto, siempre diferido, es el margen de nuestra sensibilidad). Esta es a nuestro juicio la clave para leer no sólo esta obra en sí sino la postura general de Michaux respecto a la operación gráfica. Así bien, partiendo de esta base, analizamos su proceso escritural como *retórica del trazo*:

¿Quién no habrá deseado captar más, captar mejor, captar de otra manera los seres y las cosas, no mediante palabras ni mediante fonemas ni onomatopeyas, sino mediante signos gráficos?

¿Quién no habrá deseado alguna vez hacer un abecedario, un bestiario, e incluso un vocabulario todo entero, de los que lo verbal fuese excluido?

Si lo intentase una vez más, abriéndome de verdad a los seres del mundo que se ve.

El bestiario en primer lugar. Y movimiento, porque no quiero inmovilidad –o si acaso movilidad en la inmovilidad. Pero simple, para que pueda ser manejable, manipulable, porque también estoy pensando en hacer una lengua...³⁴.

Tras esta introducción, veremos cómo Michaux traza a lo largo del libro tres momentos por los que escritura se abre al tacto como centro de la querella contra la sensibilidad occidental: la capacidad táctil de ciertos animales, la abstracción del trazo y la ceguera consustancial al dibujo. De esta forma, el texto comienza con fragmentos de abecedarios zoográficos: si la letra alfabética constituye una escritura

³² (traducción propia). «Diccionario Litttré», *Reverso*, Consultado el 20 de octubre de 2017 <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais>.

³³ Derrida, J., *El tocar*, Jean-Luc Nancy, Buenos Aires, Amorrortu, 2011. pp. 93-104.

³⁴ Michaux, H. «Captar» en Maillard, C. (ed.), *Escritos sobre pintura*, op. cit, p. 297.

descorporeizada que carga con el *noli me tangere*, estos pictogramas quieren detener la absorción del sentido, endureciendo el cuerpo del texto para poder captarlo – tocarlo– mejor. De hecho, entre los animales que Michaux ideografa en *Saisir* se repiten de forma obsesiva los insectos; es conocido el interés del artista por la entomología y en este libro el insecto es el central para comprender este primer tramo, pues ellos poseen una facultad háptica mucho más explotada que la humana: usan el tacto para adherirse a las superficies, calcular la distancia entre los objetos, como modo de orientación y también para percibir, mediante sus mecanorreceptores alojados en antenas y palpos³⁵. De hecho, Evelyne Grossman, propone en su texto *L'écriture insectueuse d'Henri Michaux*, que esta lengua de insectos es una de las formas preverbales que el artista busca³⁶. Al igual que en las escrituras taumatúrgicas, Michaux mismo desea transformarse en insecto para aumentar su tactilidad:

Hacerme insecto para captar mejor
con patas ganchudas para captar mejor
insecto, arácnido, miriápodo, ácaro
si es necesario, para captar mejor³⁷.



Saisir, sin paginar

Sin embargo, los fragmentos de ideografía zooforme quedan suspendidos por representativos y no operatorios, partiendo de esta manera a un segundo estadio de captación que se acerca a lo háptico del trazo:

Rechazo de la representación, rechazo de hacerlos parecidos, rechazo de someterme a la semejanza en general, rechazo de asemejarme y la voluntad de ‘reflejar’ se interrumpían y se sucedían. (...)

Me entregaba a una y a otro alternativamente, y los animales sometidos caóticamente a mi representación contradictoria eran atravesados por trazos bruscos como grandes negaciones. Realmente lo eran.

Imágenes a la vez mostradas, negadas y tachadas. ¿No eran más completas así, más

³⁵ Cfr. J. Prescott, E., diamond, M., M. Wing, A., «Active touch sensing», *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, 366, (2011), pp. 2989–2995.

³⁶ «Cette langue insectueuse serait l'une des formes que prend la pensée préverbale», Grossman, E., «L'écriture insectueuse d'Henri Michaux» en *La défiguration. Artaud-Beckett-Michaux*, París, Les éditions du minuit, 2004, p. 86.

³⁷ Michaux, H. «Captar» en Maillard, C. (ed.), *Escritos sobre pintura*, op. cit, p. 311.

satisfactorias?

Lo percibía de ese modo.

Mi proyecto de una nomenclatura se difuminaba, caía en el olvido.

De tanto querer captar los insectos, *captar se había vuelto dominante*, captar, algo tan poco natural en mí (adquisición tardía), captar cuyo contrario es ‘recogerse’, no inclinarse por, permanecer reservado.

Al final, CAPTAR no era ya más que dinamismo, un captar *abstracto*, o que tendía a ello³⁸.

Por primera y única vez, Michaux escribe *saisir* en mayúsculas, para desechar los ideogramas que por su representatividad invisibilizan, borran, la propia fuerza del trazo. Captar, esto es tocar, esto es, escribir, deja de constituir una transcripción y de esta manera se vuelve «un dinamismo, un captar *abstracto*», con fuerza suficiente para generar sentidos. Como vemos en la imagen, son ya masas informes que luchan contra el parentesco. Respecto a la cuestión de la abstracción como operación vital, Anne-Christine Royère afirma que para Michaux es un proceso totalmente necesario³⁹, y estrictamente habría de leerse siempre desde la «querella contra lo real» de raigambre asiática que el artista emprende⁴⁰.



Saisir, sin paginar

En este punto Michaux lleva a cabo un giro hacia lo originario a través de la abstracción como la borradura de referentes, concretando cómo en este párrafo clave se realiza esa captación una vez abandonado lo representativo:

³⁸ Michaux, H. «Captar» en Maillard, C. (ed.), *Escritos sobre pintura, op. cit.*, pp. 299-300.

³⁹ «L'abstraction est nécessaire : 'abstraire', c'est 'aller vite', 'c'est se libérer, se désenliser', c'est favoriser 'la vive gestualité' qui permettra de donner à voir 'l'instantanéité de l'illumination'». Royère, A.C., «'Signes' : Henri Michaux et la 'toile-poème'», *Textyles*, 29 (2006), pp. 53-61, consultado el 30 de enero de 2018 <https://journals.openedition.org/textyles/420>

⁴⁰ «Sería difícil aplicar el término 'abstracción' a las obras de Michaux si no es como una sustracción. (...); que la renuncia a representar, la abs-tracción, es un sus-traerse del mundo perceptivo ordinario; y que tras ambos términos late una misma querella contra lo real». Cirauqui, M., «Henri Michaux, ecosistema del laberinto» en Cirauqui, M. (com.), *Henri Michaux. El otro lado*, Bilbao, Museo Guggenheim, 2018. Para profundizar en dicho apunte Cfr. Romero, A., «Manuel Cirauqui: 'salir del arte por la vía del arte'», *Exit-express*, (2018). Consultado el 23 de marzo de 2018 <https://exit-express.com/manuel-cirauqui-salir-del-arte-por-la-via-del-arte/> Y también: «Los artistas occidentales hablan de 'abstracción' para referirse a la asimilación y manipulación subjetiva de las formas, cuando los creadores orientales prefieren denominarlo 'transformación', una forma de cambio que no violenta lo real, sino que lo clarifica». Román Aliste, S., «El artista ciego y la clarividencia del pulso creativo» en Aizpún, T., Ibáñez, C., Fernández del Campo, E. (dirs.), *Ritmo. El pulso del arte y de la vida*, Madrid, Abada, 2015, p. 217.

Más particularmente, lo que yo quería no era el movimiento tal como puede verse en una fotografía, sino el movimiento inicial, esencial, de base, tal como lo percibiríamos con los ojos vendados⁴¹.

Frente al movimiento congelado y *evidente* de una fotografía, para incorporar la captación originaria del dibujo/escritura, uno ha de cerrar los ojos y abrir el tacto. Esta clara alusión *en negativo* a lo táctil como movimiento no ciego sino *de* ciego, coloca su origen en el límite de la visibilidad, una hipótesis que Derrida llamaría abocular en *Mémoires d'aveugle*⁴². El pensador explica la operación gráfica apuntando al *anticipado* gesto de los invidentes como germen del acto de dibujar; un no saber qué se busca: captar-tocar-escribir significa trazar en la noche⁴³, tantear, acción en la que el órgano operatorio es una mano-cuerpo que ya es vidente. De manera más técnica, este artista nos propone *otra forma* de mirar, la que se aventura sobre la espacialidad abierta del papel sin poder anticipar lo que vendrá, salvo el movimiento de su mano⁴⁴. En este sentido, Michaux añade además en *Émergences resurgénces*, otro libro de la misma época y crucial para entender sus procesos: «Como yo, la línea busca sin saber lo que busca, rechaza los hallazgos inmediatos, las soluciones que se ofrecen, las tentaciones primeras. Cuidándose de 'llegar a', línea de ciega investigación»⁴⁵. Así, en *Saisir* pone en marcha estas estrategias de ciego a través de la desautomatización del trazo, la aleatoriedad, la elección del negro sobre blanco o la alusión a lo anticipado del tacto en las manos que vemos destacadas en estos hermosos dibujos:



Saisir, sin paginar

⁴¹ Michaux, H., «Captar» en Maillard, C. (ed.), *Escritos sobre pintura, op. cit.*, p. 347.

⁴² Derrida, J., *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris Musée du Louvre, 1990.

⁴³ «He llegado al negro. El negro devuelve al fundamento, al origen» Michaux, H., «Emergencias, resurgencias» en Maillard, C. (ed.), *Escritos sobre pintura, op. cit.*, p. 556.

«Por accidente, y a veces al borde del accidente, sucede que escribo sin ver. No con los ojos cerrados, sin duda. Pero abiertos y desorientados en la noche; o en el día, al contrario, los ojos fijados sobre otra cosa mirando a otra parte, frente a mí cuando por ejemplo estoy al volante: garabateo entonces algunos trazos nerviosos con la mano derecha, cerca de la mesa o sobre la silla. Algunas veces, siempre sin ver, sobre el volante mismo. Son notaciones para la memoria, graffitis ilegibles, diríamos además una escritura cifrada.

¿Qué ocurre cuando escribimos sin ver? Una mano ciega se aventura solitaria o disociada, en un espacio mal delimitado, ella prueba (tâte), palpa, caricia al mismo tiempo que inscribe, se confía a la memoria de los signos y de la sustitución de la vista, como si un ojo sin párpado se abriese en la yema de los dedos». Derrida, J., «Memorias de ciego. El autorretrato y otras ruinas», *Quimera*, Barcelona, 108, (1991), p. 35.

⁴⁴ «Nunca pude hacer una acuarela aceptable, sin ausencia, sin algunos minutos al menos de auténtica ceguera» Michaux, H. «Emergencias, resurgencias» en Maillard, C. *Op. cit.*, p. 221.

⁴⁵ Michaux, H., «Emergencias, resurgencias» en Maillard, C. (ed.), *Escritos sobre pintura, op. cit.*, p. 221.

En este punto y para cerrar el libro, unos grafos que parecen remitir a la caligrafía de hierba y al *I ching* (recordemos basado en el azar) clausuran *Saisir* junto a un párrafo que hace de la ignorancia, con la correspondiente resonancia a la ceguera, su centro clave.

El ensanchamiento constante de lo pensable al que era convocado, al forzar sucesivamente en mí los niveles de ignorancia, me exaltaba particularmente. Tanto su forma de hablar como su voz, su forma combativa, respiraban audacia.

Traducir, proseguir, seguir...

Captar abstrayéndose más y más, captar la tendencia, captar el acento, el porte, el espacio.

Captar lo que sub-yace.

¿Qué podría escapar por completo a los signos?

Captar: traducir. Y en todos los niveles, en todas direcciones, todo es traducción,

En escaleras que suben, en escaleras que caen, pero siempre vuelven a subir, a las que recuperamos, a las que volvemos a perder... ellos, tú, uno mismo, en el espacio, en cualquier espacio.

Ignorancias, desvíos, extravíos

hacia lo más inaprensible.

hacia c u m p l i m i e n t o⁴⁶.



Saisir, sin paginar

A modo de cierre, en este párrafo final Michaux propugna que no hay nada que escape a la traducción, la misma que pone en marcha este libro a través de un doble «ecfrásico» entre escritura tradicional y grafo. Una manera de demostrar que la imagen también es escritura, para un final de texto en el que traducir y captar-tocar-escribir se multiplican como formas de la huella escritural. Así, «Captar: traducir» implica eliminar cualquier establecimiento previo de método, implica ir a ciegas, para poder guardar la extrema singularidad de cada movimiento; esta es la «estrategia» para traducir al margen de la transcripción, para dibujar al margen de la representación. La traducción siempre está en otra parte, queda aplazada (llevada literalmente a otro lugar); por consiguiente, esta sólo es posible como tacto/toque en cuanto que no hay original transportado, y al mismo tiempo, de esa necesidad imposible surge un nuevo recorrido textual.

⁴⁶ Michaux, H., «Captar» en Maillard, C. (ed.), *Escritos sobre pintura*, op. cit., pp. 374-388.

4. Conclusiones: *retórica del trazo*

«¿Quién puede, aquí en este instante, tocar el cuerpo de las palabras, disipando lo incorporeal que hace de ellas *palabras?*»⁴⁷.

Esta frase de Jean-Luc Nancy podría condensar la fértil paradoja en la que viven los infinitos cuerpos de Henri Michaux. Tras haber apuntado cómo juega el artista precisamente con las palabras cuerpo, escritura y tacto en su obra gráfica, podemos concluir que, tomando *Saisir* como trabajo seminal para comprender su hacer, en su obra se esconde una *retórica del trazo*, en consonancia con la propuesta de Jacques Derrida⁴⁸. Michaux despliega toda una serie de estrategias que dan cuenta de un empeño por escribir *con las manos*, tentativa para descondicionarse de todos los lastres metafísicos con los que carga la escritura occidental. A pesar de los tanteos con los pseudoalfabetos ideográficos y las figuras del cuerpo, este escritor deshecha su representación por la explotación de la propia corporalidad de la escritura, con una auténtica obsesión por experimentar con grafos que, en su anaformidad, rompen la ortografía, haciendo de la página un espacio para la diseminación del sentido. Además, el libro gráfico *Saisir* condensa de forma ejemplar el doble camino de escritura, grafos y de-scripciones, que caracteriza al conjunto de su obra, y dentro de este marco, despliega una potencia háptica que alcanza un nivel doble. Por un lado, material: el acto de escribir-dibujar no consiste en trascribir una idea sino en *performar* un gesto. En este sentido, papel y pincel-lápiz son más que soporte y técnica, esto es, superficies que se ponen en contacto-acción. Esta dimensión táctil implica asimismo que lo tocante siempre es tocado y viceversa, lo que concierne igualmente al propio Michaux y que arrastra la deliberada desestabilización de su identidad gracias a la autoexploración de su obra. Por otro lado, un nivel teórico/metafórico/metódico: esta resituación háptica pasa por la creación de un método sin método: la traducción, entendida aquí como un ensayo, en su definición de prueba sin fin. Un ensayar que conlleva al mismo tiempo un no saber, de una deliberada ignorancia, como la única capaz de hacer frente a la cerrazón logocéntrica del lenguaje occidental. Así, estos tanteos nos recuerdan que la escritura siempre es límite, esto es, siempre trae un tiempo diferido cuyo punto inaugural está en el trazo, siempre retirado, ni visible ni invisible. Su contacto se pierde sin haber llegado del todo, anacrónicamente, y sólo *ahí* su poder significativo. En consecuencia, quizás la apuesta más valiosa de su obra sea el tanteo gráfico que sin embargo no promulga tanto la sustitución de la mano por el ojo como otra *forma* de mirar injertada en el corazón del propio ver, una línea de «ciega investigación» más abierta a lo sensible en la que participan todos los sentidos operando en diferido⁴⁹. Un ejercicio doble que exige un asentimiento radical, de ciego, capaz de desarticular el *corpus* frente

⁴⁷ Nancy, J.L., *Corpus*, op. cit., p. 44.

⁴⁸ Derrida, J., *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, op. cit., p. 60.

⁴⁹ «La cuestión del 'privilegio' o del 'paralelismo' entre el tacto y la vista presenta, sin duda, la mayor importancia, con todos los desafíos que parece además imponer, las evaluaciones que trae aparejadas, los órdenes jerárquicos, las inversiones más o menos sutiles y estabilizables a las que estos 'sentidos' pueden dar lugar. (...) si no hay ningún intuicionismo óptico sin haptocentrismo; si, por otra parte, frente a ese intuicionismo finalmente homogéneo, indiferenciador, absoluto, obcecado, absurdo y al fin de cuentas insensible o 'liso' (sordo, ciego e impasible), el destino, en consecuencia, irreduciblemente trópico, figural, metonímico, de esta intersensibilidad permite ver y oír y oler y saborear tacto por todas partes» Derrida, J., *El tocar, Jean-Luc Nancy*, op. cit., p. 292.

a una inestabilidad disciplinar de un cuerpo que no cabe en sí⁵⁰. En resumen, *Saisir* como operación fundamental para la teoría gráfica del escribir en Michaux *expone*, al igual que el místico al que tanto leyó, que cualquier marca, cualquier toque, es una posibilidad de escritura, incluso en la noche del propio escribir⁵¹.

⁵⁰ «Ese tacto intocable implica deslegitimar la primacía de cualquiera de ellos [los sentidos] así como desbloquear su identidad (no habría cinco) para afirmar la imposibilidad de hacer un organon, algo así como un cuerpo ordenado», Santos Guerrero, J., *Círculos viciosos. En torno al pensamiento de Jacques Derrida sobre las artes*, *op. cit.*, pp. 234-5.

⁵¹ «Qué bien sé yo la fuente que mana y corre,/Aunque es de noche.(...)/Su origen no lo sé, pues no lo tiene,/ Mas sé que todo origen de ella viene,/Aunque es de noche», De la cruz, S.J., *Obras completas*, Editorial de la espiritualidad, Madrid, 1988, p. 72.